“胡旋舞”与绿洲文化传承新考

◇ 罗雄岩

内容提要：《胡旋舞》是盛行于唐代的著名乐舞，20 世纪有关《胡旋舞》的考证中，中外学者多有精辟的论述发表，但所引用的论据多偏重在文字史料、出土文物与图绘方面。由于舞蹈主要是以动态形象进行文化传承的，我们若从民间舞蹈旋转技艺遗存中探讨《胡旋舞》的文化传承，会有许多新的发现。本文试以动态形象作为切入点，对《胡旋舞》与草原文化、绿洲文化源流关系等问题进行新的考证。

关键词： 胡旋舞 动态形象 绿洲文化 文化传承 旋转技艺

一、重读《胡旋舞》考证论述的启示

《胡旋舞》文化传承的考证研究，古代文献与近代论述中多有记载，近半个世纪以来前辈学者们发表了许多论述，尤其是欧阳予倩先生、阴法鲁先生，他们为舞蹈界研究中国舞蹈史、唐代舞蹈以及《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》等乐舞提供了重要的线索与方法，使我们后来者能够发挥舞蹈专业之长，以动态形象与技艺遗存作为切入点深化研究。

欧阳予倩先生非常关注中国舞蹈史的研究工作，20 世纪 50 年代中期，他亲自指导几位年轻的舞蹈工作者撰写条目、选用图片，编撰《唐代舞蹈》一书出版。他在该书的“总论”中说：“南北朝时期‘胡乐’、‘胡舞’早已流行，胡汉杂居既久，则各民族乐舞流传民间也是可以想象得到的”；“外来和少数民族的乐舞，有的是先进宫廷，后流传到民间，有的是先在民间流行，后进宫廷。例如《胡旋舞》是不是在康国进‘胡旋女’以前，在民族杂居的地方就已经有了呢”？[1] 以此说明我们对《胡旋舞》的研究不能限于文字记载，应结合当时的历史环境与民族生活进行考证。

关于《胡旋舞》的名称和流传地区的问题，阴法鲁先生认为：“《胡旋》和《胡腾》可能是当时西域舞蹈中的两个舞种，所谓西域包括现在的我国新疆地区和苏联中亚地区。这两个舞种是就舞蹈的具体动作说的，前者以旋转为主，后者以跳跃为主。”[2] 他认为以旋转为主的舞蹈“本来流传于我国新疆及中亚一带，未必即以康国、石国为限。”[3] 并指出今天的新疆舞蹈中仍然可以看到这种形象。两位先生和前辈们的论述，为我们探讨《胡旋舞》的文化源流打下了良好的基础，提醒我们应结合今日新疆少数民族的民间舞蹈进行考察研究。此外，欧阳予倩先生为了介绍国外《胡旋舞》的研究成果，亲自把日

本文作者系北京舞蹈学院舞蹈学系教授

本学者石田幹之助的《胡旋舞小考》译成中文，刊载于 1954 年内部刊物《舞蹈学习资料》第四辑，供舞蹈界作为参考。[4]

石田幹之助是一位精通汉文的学者，对唐代历史文化以及诗文颇有研究，他在《胡旋舞小考》一文中，对《胡旋舞》作了比较系统地考证与论述，并将该文编入他的专著《长安之春》于 1941 年 3 月出版，1961 年再版时又增添多幅图片。[5]

《胡旋舞小考》引用《唐书》、《册府元龟》等有关记载，指出唐玄宗开元年间（公元 713~741 ），西域的康国、米国、史国、俱密等国先后进献胡旋舞时，曾使用“胡旋女”、“胡旋女子”、“胡旋舞女”等不同名称，“胡旋”是流传于中亚粟特地区的一种舞蹈；“胡”，专指粟特人并非泛称西域之胡，而且旋转是粟特人的特技。他认为：南北朝时，上述各国向唐朝进献胡旋舞女之前，随着胡人迁来凉州（今武威）、甘州 （今张掖）、肃州（今酒泉）等地时，这种舞蹈也会在当地流传或流传得更广，所以就连“东北境内的杂胡”安禄山，也能“在御前作胡旋舞”。此观点正和欧阳老与各位前辈们的观点基本一致，但是他认为：地处帕米尔山中一个角落的俱密小国，竟能够进献“胡旋舞女”，疑是国王从他们西方粟特人那里购来胡旋舞女献给大唐天子的。[6]对此疑问，作者根据多次到帕米尔高原采风学舞与深入调研的结果，则认为他的观点值得质疑。（论据将在后文中阐述）

20 世纪 80 年代以来，舞蹈界发表了许多论证《胡旋舞》的文章，对唐代敦煌壁画与其他出土文物中描绘《胡旋舞》的图象也进行了细致的考证。如《敦煌舞姿》[7]、《敦煌壁画与舞蹈》[8]、《胡旋舞散论》[9]、《中国舞蹈发展史· 辉煌唐舞》[10]等论文或专著中，多认为敦煌莫高窟 220 窟乐舞图、宁夏盐池县唐墓石门上左右两幅舞人图，是当时《胡旋舞》的图象。舞蹈史学家彭松先生在《<胡旋舞>辩误》一文中明确指出：敦煌莫高窟 220 窟乐舞图中，北壁《东方药师变》四名舞伎与南壁《西方净土变》两名舞伎在圆毯上起舞的不同图象，衔接起来应是《胡旋舞》的“动态”形象。他讲述 20 世纪 50 年代末在敦煌莫高窟“得证《胡旋舞》”的动人情景时说：“这时阳光直射窟内，光华灿烂，顿时，我仿佛听到笛鼓声歌、众音交响的仙乐，在耳边响起；仿佛看到光艳射人的四个舞人不是背立，而是旋转”；北壁四舞伎的左右二组是“初转”与“转半”的姿式，南壁二舞伎则是“转回”成为正面的舞姿，连续起来恰好展示出《胡旋舞》的动态形象。[11]

历来考证古代舞蹈文化源流，研究者多是仁者见仁、智者见智地发表高见，其中虽不免都带有一定的主观成分，但给读者提供了思考的广阔天地。上述舞蹈史学家们这种从静态图象中看到动态的舞蹈意境；从技艺遗存追寻古代舞蹈文化传承的方法，正是史学家、舞蹈史学家以及美术家们艺术素质的体现，也是我们舞蹈专业者应该认真学习，以便充分发挥本专业对动态形象敏感的特长。

今夏，笔者带研究生去新疆考察绿洲文化型与草原文化型舞蹈获启示颇多,当以动态形象作为切入点重新考证《胡旋舞》的源流关系时，发现《胡旋舞》与草原文化的关系非常密切；进一步了解了旋转技艺在今日维吾尔、塔吉克、乌孜别克以及蒙古等民族舞蹈中的发展。

二、旋转之舞与草原文化

民间舞蹈具有多种社会功能，并以不同的形式在祭祀、宗教、礼仪、自娱、表演等活动中进行传承，形成多种多样的的表演形式，其中会有许多旋转的舞蹈在民间流传，

只是未被发掘或尚无记载。唐代文献记载与诗词中，主要记述了宫廷或豪门家中表演的旋转之舞，并称之为《胡旋舞》，但对其他各种旋转或以旋转为主要技艺的舞蹈，则少有专门的记载。因此，只能从古代文献中寻找有关的线索，探讨唐代旋转舞蹈技艺的文化传承。

《旧唐书》关于安禄山跳“胡旋舞”的记载：“安禄山营州柳城杂胡也。本无姓氏，名轧荦（luò）山，母阿史德氏，亦突厥巫师，以卜为业”，“少孤，随母在突厥中”[12]“安禄山晚年益肥壮，腹垂过膝，重三百三十斤，每行以肩膊左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前，作胡旋舞，疾如风焉”。[13]另外《新唐书》记载安禄山利用胡商聚资谋叛的描述：“潜遣贾胡行诸道，岁输财百万。至大会，禄山踞重床，燎香，陈怪珍，胡人数百侍左右，引见诸贾，女巫鼓舞于前以自神”。[14]前两段引文中有一个很值得考证的问题，就是：安禄山怎么会跳胡旋？晚年那么肥壮的身躯为何能在君前旋转自如？后一段引文则说明：当时“丝绸之路”已和草原相通，“草原丝绸之路”已经形成，草原特有的畜牧产品、山珍猎物成为贸易的商品，安禄山通过胡人商贾进行商品交易，一年可赢利百万，所以举行大会，“陈怪珍”款待胡商作交易；“陈牺牲”让女巫跳鼓舞亲自主持隆重的敬神仪式，以求得商贸的百万赢利。由此推测：突厥人笃信原始巫教、安禄山本人是熟知巫舞请神的仪轨的，他的旋转技艺可能也来自巫舞（当然也会有来自丝绸之路舞蹈文化的影响）。因此，我们根据女巫鼓舞祀神等记载，参考今日阿尔泰语系民族萨满跳神的旋转技艺，作“动态形象”的比较研究，可以追寻突厥女巫悦神娱人的舞影，进一步探讨安禄山擅长胡旋舞蹈之由来。

《旧唐书》中的“突厥巫师”、“女巫”，即阿尔泰语系各民族所说的“萨满”。“萨满”作为宗教名词的出现，时间上虽然比人们的信仰要晚得多，但作为自然崇拜、图腾崇拜的萨满文化，早已成为典型的草原文化在古代游牧民族中流传。根据考古学家张泰湘先生在《黑龙江古代简志》一书中的论断：“可以推测，萨满教五六千年前在黑龙江地区已经产生”；“萨满教起源于通古斯—满族集团中，以后向四周传播到东胡、突厥、古亚细亚族各民族中。”[15]张先生的上述重要推断，为我们对旋转之舞与草原文化密切关系的探讨、旋转技艺在绿洲文化中传承等问题，开拓了新的思路。

历史上中国北方的游牧民族都曾信奉过萨满教，直至今日，属于阿尔泰语系满－通古斯、蒙古、突厥语族的满族、蒙古族、维吾尔族等诸多民族，他们仍有萨满风习与旋转舞蹈的遗存。以此似可推断：自古以来，萨满沟通人神的巫术活动中已有旋转的技艺，并且伴随着萨满教传播到突厥、东胡、古亚细亚各民族之中，起初技艺水平不一定很高，自“草原丝绸之路”开通后，由于草原文化、农耕文化、商业文化的交流、融会，从而形成绿洲文化；形成绿洲文化型高超的旋转舞蹈技艺。

安禄山是唐代营州的胡人，按《辞海》的释义，古营州在今辽宁一带，盛唐时是东北的重镇，安禄山是跟随着母亲从小在突厥草原上长大的，他母亲是突厥巫师，在请神、问卜、驱邪、治病的巫舞中自有旋转的动作，所以他从小就有机会在草原上跳旋转之舞；从突厥母亲那里提高了旋转舞蹈的技艺,而且技艺不凡。关于满族萨满跳神与旋转舞蹈的记述，据富育光先生《萨满论》引吴纪贤先生《吴氏我射库祭谱》所载：“旋转是萨满神附体以后的舞蹈昏迷动作，如在飞天状态中。萨满旋转术，初级为‘三旋天’系指氏族萨满经过昏迷术，驱策自身灵魂有翔天入地三次往复的神功。”若是族中老萨满达，则身有‘五

奥云’、‘七奥云’、‘九奥云’飞程更为遥远的旋天神术。”[16]经富先生考证：“奥云”一词“原来本意便是萨满神事活动的行为”[17]；“所谓萨满舞蹈动作，是‘神灵附体’后的神舞，实际是萨满在特殊情况下大脑极度兴奋的生理反映，更是萨满自身舞蹈天才的下意识发挥与展示。”[18] 由此引申，萨满“奥云”的层次越高，他事神的旋转术越高，也就越有神功。

关于萨满舞蹈的表演形式，富先生引《吴氏我射库祭谱》“舞赞”条：“舞者为何，寸心情溢，满言莽势，伴之乌春”、“有心有求，心萌祈意。祈则动肢，手舞足蹈”、“古有踏追，男女相随。莽势旋转，栖姿若飞。沙曼舞旋，奇可枝间。”[19]这段引文中，“莽势”指的是满族典型的民间舞蹈，“沙曼”则是“萨满”一词的不同记音，两者正说明萨满跳神的旋转技艺与本民族民间舞蹈的密切关系。

蒙古族称萨满为“博”，称跳神为“行博”；科尔沁草原对女萨满又称作“渥都干”。20 世纪中叶蒙古族虽开始信仰藏传佛教，但草原地区仍多信仰萨满教，直到 20 世纪中期，科尔沁草原仍有萨满教的流传；萨满请神、医卜等活动中，还保存有许多旋转的动作，并以旋转技艺显示其神力无边。《博艺术初探》一书，对科尔沁地区蒙古族萨满跳神舞蹈有细致的描述：“……行博（跳神）过程的第二段”神来舞：“舞情狂热迷惘，以激烈地旋转和跳跃动作为主，没有唱”；描述萨满的旋转技艺时：“库伦旗 85 岁的满熙博说，他不甩头左右九乘九旋转两千圈，最后坐在地上时法裙飞落非常好看，然后站起来侧身并腿跳冲向门外。我们虽然没有亲眼见到这种高超的技艺，75 岁的门德白乙尔博，68 岁的甘珠尔扎布博，色仁钦博和 60 的渥都干春梅等人的不甩头旋转动作能证明满熙博讲的是可信的”。[20]另外，萨满请神中，还有持鼓旋转的神功，技艺高超的萨满，可以“手持一至八鼓放置肩位、胸位、两侧腰间、高举等位旋转。”[21]从上述引文可知旋转技艺对萨满来说是如何的重要。如今人们对于萨满信仰虽然都已淡化，但是源于萨满跳神的旋转与舞鼓技艺，却在蒙古族民间舞蹈中流传下来，广泛用于舞蹈创作与表演之中。

满族、蒙古族萨满的旋转技艺是如此之高超，流传历史是如此久远，不仅说明这两个民族的舞蹈文化之深邃，又可以论证旋转与萨满教跳神、与草原文化关系之密切。另一方面，由于萨满教自然崇拜的观念，形成了草原民族特有的心理与审美情趣。

草原民族萨满教的自然崇拜中，天和太阳是首要的崇拜对象，天穹与太阳是圆形的“神灵”，辽阔的草原也呈现为神秘的圆周，是否因此使草原民族产生崇圆的观念和心理？古代草原民族把毡帐设置成圆形、圆顶形状，把居住的毡帐与天穹相比称之为“穹庐”，并且用“天似穹庐笼罩四野”（《敕勒歌》）来抒发他们宽阔胸怀的豪迈与崇圆的审美情趣呢？从科学道理解释，把毡帐设置成圆形优点很多，它在草原上占地面积小，便于防风、排雨水；需要转场时，容易拆卸、收拢，便于搬迁、建造新居。这是游牧民族在草原生活中创造的物质文明与科技知识，但其中是否也因为崇圆心理与审美情趣所致？我想其中一定会有它们之间的内在关系。若从舞蹈的动态特征分析，旋转既是美妙的技艺，又能够让舞者尽快进入“昏迷”与“忘我”的状态，（专业舞蹈者都会有这种感受）于是萨满把崇圆心理与旋转技艺相结合，遂成为巫师进入忘我与展示才智的最佳方式。

突厥人原始信仰的多神崇拜中，“他们尤其崇拜天，在突厥可汗的名号前面一般多加有 Tä gri 一词，该词源于匈奴语，意思是天或天神。汉语译为撑犁、腾里、登利、登里。”[22]（或译为“腾格里”）。公元 6 世纪，崇信萨满教的突厥人建立了突厥汗国以后，通过丝绸

之路的贸易往来与文化交流；通过萨满教的广泛传播，于是崇圆心理成为草原民族的审美心理，旋转成为他们民间舞蹈的技艺，并对西域各国的民间舞蹈产生深远影响。

三、绿洲文化传承中的旋转技艺

公元 6~8 世纪，突厥人在中国北方、东北方草原建立了庞大的突厥汗国，其领地东自辽河以西，西至咸海、贝加尔湖，统治了蒙古草原和里海以东的草原。6 世纪后期，汗国以阿尔泰山为界分裂为东、西两个汗国，东突厥汗国统治着蒙古草原；西突厥汗国统治着天山草原和哈萨克草原，而且活动范围继续向西拓展，直至里海以东的辽阔的草原。根据专家们的考证，“突厥原是一支不大的原始部落，当匈奴在蒙古草原上建立政权时，他们居于匈奴的北部。”[23]突厥是勇于进取的古代民族，他们不断吸收、融会草原民族创造的物质文明与精神文化，所以能够从一个小部落，发展成为庞大的突厥汗国，使突厥文化成为“游牧文化的承先启后者”[24]，并在丝绸之路上发展为绿洲文化。

草原文化与农耕文化既有明显的差异，又在互为影响中汲取对方文化之长。草原文化是以游牧为主的“动态文化”，农耕文化是以土地为中心的“静态文化”，突厥汗国扩展了“草原丝绸之路”的贸易范围，促使以农耕为主的西域各国的民间舞蹈，增添草原文化的活力，渲染了商业文化的色彩，成为绿洲文化型民间舞蹈。于是中亚地区的康国、米国、史国绿洲文化型的民间舞蹈中，出现了典型的“旋转之舞”，这种舞蹈又通过“丝绸之路”传入京城长安，又返回辽阔的蒙古草原。

康国原是汉代西域康居古国的旧地，该地位于巴尔喀什湖和咸海之间，北部是游牧区，南部是农业区，土地肥沃，物产丰富，经济、文化发展较快。唐高宗永徽年间（公元 650~655）于该地设羁縻都督府，故地在今乌孜别克撒马尔罕，后来粟特人在此地建立了康国，又在中亚地区先后建立了米国、史国以及安、石、何、曹等国（参引《辞海》）。

粟特人从事农耕与畜牧，更擅长于经商，突厥汗国的贸易多是通过粟特人与西方商人进行的。公元 6~8 世纪，由于丝绸之路商贸经济的发展，粟特地区的旋转舞蹈已成为表演性舞蹈，并出现旋转技艺高超的“胡旋女子”，因此，康国、米国、史国、俱密等国才有可能把她们作为贡品献给唐代宫廷；诗人才可能把这种精彩的表演称作“胡旋舞”，并用凝练、形象的词句予以描绘。从此，诸如“胡旋女，出康居”、“千匝万周无已时”（白居易）；“万过其谁辨终始，四座安能分背面”（元稹）等著名诗句传诵至今。

绿洲文化是沙漠瀚海的明珠，绿洲文化型民间舞蹈具有农耕文化的细致、规范，草原文化的开阔、粗犷，又具有表演性强的商业性文化特征，舞蹈中保存有诸多西域乐舞的技艺与风韵，旋转正是其特技之一，虽历经千百年，旋转技艺仍在今日新疆维吾尔、乌孜别克、塔吉克等民族民间舞蹈中广泛流传。维吾尔族民间舞蹈丰富多彩，在各式有旋转动作的舞蹈中，以新疆麦盖提、阿瓦提等地“多朗舞”的旋转技艺，最具西域乐舞的古风遗韵。

“多朗舞”是在《多朗木卡姆》音乐演奏中进行的，是以双人对舞为主的舞蹈形式，表演虽有一定的程序与动作上的要求，但人们可以互相邀请，自由参加，适当地即兴发挥。开始时，乐曲演奏“散序”，只唱不跳，然后是由慢到快的四种节奏与四组舞蹈。其中，名为“赛勒玛”的第四组舞蹈，是以旋转为主的多组表演的双人对舞，舞者和着 2／4 拍的鼓声，以一人为轴心，另一人围绕原地的舞者做双人对转的技巧，当节奏转快后，两人在各自原位进行旋转的竞技表演，并在观众的助威呼喊声中越转越激烈。这时，体力不支

者纷纷下场，而那位持续旋转的舞蹈能手，就成为胜利者而倍受人们的爱戴。由于最后的舞蹈是竞技性的旋转，当地群众就把这段竞技旋转，称之为“乔科列麦”(维吾尔语“旋转”之意)。

《多朗木卡姆》属于大型的组曲，目前仍有九部在流传，每部虽有不同标题的组曲与唱词，但手鼓节奏却都是一样的。由于既有一定的程式，又可以即兴发挥，不断融入时代精神而使舞蹈充满生命力。这种乐、舞两者紧密结合，既规范又有发挥余地的表演形式，应是唐、宋“大曲”与“宴乐”舞蹈的遗风。我们从舞者飞速旋转竞技表演中，得以充分地领略“人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟”(白居易)；“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫”(元稹)名句中的美妙意境，追思当年轰动长安的胡旋舞女们的美妙身影。

塔吉克族民间舞蹈的旋转，虽然与“多朗舞”有近似之处，但多用 7／8、5／8 拍的音乐节奏，伴奏乐器则以鹰笛与手鼓为主。乐手们演奏时，两支鹰笛交错竞吹，两名妇女同击一面手鼓，几面手鼓与鹰笛和谐动听的乐曲渲染着舞蹈表演，更展示出绿洲文化型舞蹈的不同风韵。其中，快疾如风的旋转舞蹈，使观者随即联想到《旧唐书·音乐志》:“康国乐，舞二人……舞急如风，俗谓之胡旋，乐笛二，正鼓一，铜钹一。”[25]的描述。另外，塔吉克族名为“恰普苏孜”男子的双人对舞，其特点是舞者在笛、鼓声中腾越、盘旋起舞，竞技对舞中犹如鹰起隼落，其技艺之精湛与特色，又会使我们想到“石国人儿人见少，蹲舞尊前急如鸟”(刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》)描绘“胡腾舞”的名句。

帕米尔高原即汉、唐时的“葱岭”，是当时丝绸之路上的交通要道。唐开元年间置“葱岭守捉”，为安西戍所(《见辞海》)。由于该地是中、外交通与商贸往来的要道，估计当时的经济文化已有了较高的水平，舞蹈的旋转技艺也相应地得到提高，已有擅长旋转的舞者。即便从今日塔吉克族民间舞蹈中，仍有高超的旋转与腾跳技艺的流传，似可说明当时俱密国进献的“胡旋舞女”，并非“从粟特购来”(前述石田先生的观点)，应是本国擅长旋转技艺的当地女子。旋转技艺的流传并不限于我国与中亚各国，就连伊斯兰教“苏非”教派的宗教活动中，也有名为“萨玛”的旋转动作。究其原因:“土尔其人系西突厥后裔，公元 7 世纪西突厥灭于唐后，其中乌古斯部的塞尔柱人从中亚迁至西亚，同当地波斯人结合”；“13 世纪塞尔柱人的同族奥斯曼人又从西亚迁来，同当地居民结合，始称奥斯曼土耳其人”[26]。塞尔柱人虽成为后来的土尔其奥斯曼人，但他们源于突厥的草原生活与萨满教的习俗仍有遗存，崇拜“腾格里”天神、崇圆的观念又和伊斯兰教教义相适应；绿洲文化与伊斯兰文化相融合，于是旋转之舞不仅在伊斯兰世界流传，而且成为伊斯兰教“苏非派”名为“萨玛”的宗教活动。至于萨满教与伊斯兰教文化的关系，萨满的旋转与“苏非”派“萨玛”的旋转，它们之间的源流关系等问题，因与本文的主题较远，将另作论述。

20 世纪以来关于“胡旋舞”的研究逐渐深入，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中已有胡旋”的释文，该释义中:“维吾尔族把当地一些以急速旋转为主的民间舞蹈称作 usul，读音近似‘胡旋’”[27]的记述，这段释文值得商榷。因为在维吾尔语中，‘usul’一词是对舞蹈的泛称，并无“急速旋转”的含义；而且 usul 的读音与“胡旋”的读音相距甚远。维吾尔语中，“旋转”一词，又有“自转”与“围转”之分，如用拉丁字转写维吾尔文：自转是“perqiräš”，围转是“èörgiläš”。[28]前面所述“多朗舞”最后的旋转竞技，当地人称作“乔科列麦”一词，即“èörgiläš”表述时的变化为“èörgilämä”的汉字记音。[29]现在维吾尔族舞蹈专业者也是用“èörgiläš”记述旋转的动作，例如维吾尔文版《维吾尔族舞蹈艺术》

一书就是如此。[30]因此，《中国大百科全书 音乐舞蹈卷》对“ 胡旋 ”的释义是不够确切的。《中国大百科全书 音乐舞蹈卷》出版后，由于对此条未及时更正不恰当之处，以至后来出版的《舞蹈大辞典》[31] 与《舞蹈写作教程》[32] 两书，又引用了此段不够确切的释文。这次去新疆调研时，一位懂汉文与维吾尔文的哈萨克族舞蹈家，从书中看到此释文后，向我谈了同样的意见。[33] 为此特把以上看法写于此，供读者参考。

综上所述，说明从“ 动态形象 ”作为切入点研究舞蹈文化，可以充分发挥我们舞蹈专业者的擅长；可以提出一些具有本专业特长的理论，即便不够成熟或尚属浅显，但它是我们自己教学研究与艺术实践中的理论升华。此观点及本文对“ 胡旋舞 ”、旋转技艺与文化传承的这些新的考证，正是运用此观点与本人实践所总结的研究方法——“ 动态切入法 ” [34] 所作的论述,并以此说明这种探索法不仅适于民间舞蹈的文化研究，而且也适用于对古代乐舞与今日民间舞蹈的比较研究，以及其他舞蹈学科的文化研究。

注 释：

[1]引自欧阳予倩《唐代舞蹈》第 23、25 页，上海文艺出版社 1980 年 8 月版。该书由欧阳予倩主编，书前有杨荫浏、吴晓邦二位先生纪念欧阳予倩先生的文章，阴法鲁作序；欧阳予倩、王克芬、孙景琛、董锡玖撰稿。后三位作者皆为现在的著名学者、舞蹈史学家。

[2]引自阴法鲁《漫谈唐代舞蹈中的几个舞种》,载《舞蹈》1980 年第 1 期第 42 页。

[3]参引阴法鲁《丝绸之路上中外舞乐交流》，载《舞蹈论丛》1980 年第 1 辑第 10 页。

[4]欧阳予倩译《胡旋舞小考》,1954 年 6 月中国舞蹈艺术研究会筹委会编印。

[5]见日文版《世界教养全集· 长安之春》，日本平凡社 1961 年 3 月版第 394-403 页。

[6]参引同上。

[7]吴曼英、李才秀、刘恩伯《敦煌舞姿》，上海文艺出版社 1981 年 4 月版。

[8] 刘恩伯《敦煌壁画与舞蹈》，载《舞蹈论丛》1980 年第 2 辑第 42 页。

[9]柴剑虹《胡旋舞散论》，载《舞蹈艺术》1981 年第 1 期第 68 页。

[10]参引王克芬《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社 1989 年 10 月版第 215 页。

[11]掺引彭松《胡旋舞辩误》，载《舞蹈论丛》1986 年第 1 辑第 65 页。

[12] [13]见《旧唐书· 列传一百五十上》，中华书局 1975 年 5 月版第 5367-5368 页。

[14]见《新唐书· 卷二百二十五上》，中华书局 1975 年 2 月版第 6414 页。

[15]转引自富育光《萨满论》，辽宁人民出版社 2000 年 9 月版第 15 页；原载于张泰湘《黑龙江古代简志》第 200 页，黑龙江人民出版社 1988 年版。

[16] [17]引自富育光《萨满论》，辽宁人民出版社 2000 年 9 月版第 95 页。

[18] [19]同[16] 第 332、333 页。

[20] [21]引自白翠英、邢源、福宝琳、王笑《博艺术初探》第 53、55 页，哲里木盟文化处 1986 年编印。

[22] [23] [24] 参见项英杰等《中亚：马背上的文化》第五章，浙江人民出版社 1993 年版。

[25] 同[12] 见《旧唐书· 音乐志》第 1071 页。

[26]引自《中国大百科全书· 民族卷》杨兆钧“土尔其人条”，中国大百科全书出版社 1986 年版第 430 页。

[27]见《中国大百科全书 音乐舞蹈卷》“健舞”条,中国大百科全书出版社 1989 年版第 308 页。本人曾向此条释文作者提出过意见，此意见也曾给《舞蹈大辞典》“胡旋”条作者提出过。这次去新疆调研时，哈萨克族舞蹈编导多里昆对《舞蹈写作教程》的《胡旋女》条释文,也提出了相同的意见，故借本文予以说明。

[28]根据维吾族语言学家力提莆教授的介绍。 （下转 18 页）

时间占据了美国人的视听，尤其在一战前很受欢迎，后来发生了变化，不可否认其变化的首要因素是政治、经济、社会因素。一战前美国人是“乡巴佬”，不习惯出门旅游。一战后美国开始强大，繁荣起来，出现在世界舞台上，并第一次对外界造成了影响。国人艺术逐渐被人重视起来。对于生性乐观好动、极不安分的美国人来说，英国的音乐喜剧仍旧显得古板、守旧，不够火爆、刺激。美国人日益渴望着一种能根据他们的口味调和出来的娱乐，与他们无拘无束的生活方式和美国精神相适应。在这种时代背景下，美国人自己的音乐剧时代几乎像暴风骤雨般地到来了。

1915 年的《太棒了，埃迪》、1917 年的《交给珍妮》和《哦，男孩》、1918 年的《哦，女人！女人》一起并称为“公主剧院四部曲”。现代美国音乐喜剧的历史可以说就是从纽约的公主剧院（The Princess Theater）开始的。这些剧目不仅扬名全美，而且还享誉大西洋的彼岸。

这些作品的创造者正是创造了美国音乐剧历史的著名作曲家吉罗姆·科恩。他作品中的精彩旋律体现出美国音乐喜剧的魅力，这些音乐喜剧已经有基本的剧情，不只是片段式的歌舞和闹剧，虽然大多都是些“灰姑娘”式传奇经历的故事，其情节与人物多不深刻，只是提供一个故事架构而已。几个人名，一些不同的时代背景，以便让歌舞串联在一起。换句话说，在此类的作品里，叙事并非歌舞的目的，而是歌舞的借口；早期的音乐喜剧建立起了所谓“男生女生配”（Boy Meets Girl）的公式，美国演艺界以及观众对美国社会的理想形象，以及美国梦、灰姑娘神话的各种元素的交错运用，在简单的剧情中穿插各种杂耍式的歌舞花招，行程了牢不可破的类型典范。20 年代的百老汇是快乐浪漫的，“灰姑娘”或是校园恋爱的音乐喜剧故事比比皆是。20 世纪 20 年代的观众欣赏习惯就是这样。歌曲越来越复杂，但是故事和舞蹈仍然没有太大改变。经过一批像科恩一样的艺术家们的努力，美国音乐剧已经逐步摆脱了英国音乐喜剧的消极影响，完成了歌舞杂耍向美国式音乐喜剧的转变。音乐剧总算有了一些生动的内容，虽然简单，但却是一个极大的进步。

参考文献：

[1] 百老汇音乐剧总览 “Broadway Musicals Show By Show” By Stanley Green Revised And Updated By Kay Green 4th Edition

[2] 新格罗夫美国音乐大辞典（第三卷 L-Q）“The New Grove Dictionary Of American Music” Vilume Three L—Q Edited By H·Wiley·Hitchcock And Stanley Sadie

[3] 音乐剧：画说世界最具魅力的现场娱乐 “Musical, The Complete Illustrated Story Of The World's Most Popular Live Entertainment” By Kurt Canzl Published By Carlton Books Limited 2001

[4] 慕羽 论百老汇音乐剧中的舞蹈 （2001 年硕士论文）

（上接 46 页） [29]根据 1955 年作者在麦盖提县央塔克乡采风学舞家与访谈时的记录

[30] 参见伊那牙提《维吾尔族舞蹈艺术》，新疆人民出版社 1982 年维吾尔文版。

[31]指新疆伊犁哈萨克自治州歌舞团编导，哈萨克族舞蹈家多里昆

[32]见吕艺生主编《舞蹈大辞典》“胡旋”，中国戏剧出版社 1994 年 6 月版第 42 页。

[33]见于平《舞蹈写作教程》“胡旋女”中国戏剧出版社 1994 年 6 月版第 261 页。

[34] “动态切入法”是作者根据多年舞蹈文化研究的经验，首先提出的民间舞蹈文化基础理论与可操作的研究方法。详见拙著《中国民间舞蹈文化教程》第 2 章第 3 节，上海音乐出版社 2001 年 1 月版；《中国民间舞蹈文化学科建设的回顾与思考》，载《北京舞蹈学院学报》2001 年第 3 期。